

O Livro Branco de João de Melo e o fetichismo da mercadoria

João de Melo's *White Paper*: an Allegory of Commodity
Fetishism

Marcelo Pacheco Soares
IFRJ - *Campus* São Gonçalo
marcelo.soares@ifrj.edu.br

Data de receção do artigo: 05-07-2017

Data de aceitação do artigo: 07-09-2017

Resumo

No século XX, o fantástico apresenta a função de problematizar a realidade, já que sua produção é eficiente em revelar o que há de absurdo no real mimético. Assim, tal estética literária direciona o olhar do leitor a um cotidiano que, por ser habitual, ele frequentemente ignora. Esse gênero, então, provoca uma mudança de paradigma na vivência do homem-leitor contemporâneo, que não compreende o mundo em função de sua absorção por um cotidiano que coíbe a produção de questionamentos. Nesse artigo, analisamos o conto português “O Solar dos Mágicos” (1987), de João de Melo, em que o fantástico problematiza o esvaziamento semântico da sociedade hodierna, sintoma mais evidente do fenômeno que Marx diagnosticara um século antes como fetichismo da mercadoria.

Palavras-chave: Literatura Fantástica – Conto contemporâneo – João de Melo – Fetichismo da mercadoria – “Sociedade de espetáculo”.

Abstract: In the twentieth century, the fantastic presents the function of problematizing reality, since its production is efficient in revealing what is absurd in the real mimetic. Thus, this literary aesthetic directs the reader's gaze to an everyday life that, as usual, is often ignored. This genre, then, provokes a paradigm shift in the experience of the contemporary reader-man, who does not understand the world as a function of its absorption by a quotidian that prevents the production of questioning. In this article, we analyze the Portuguese tale “O Solar dos Mágicos” (1987) by João de Melo, in which the fantastic problematizes

the semantic emptying of modern society, a more evident symptom of the phenomenon that Marx had diagnosed a century ago as commodity fetishism.

Keywords: Fantastic Literature – Contemporary tale – João de Melo – Commodity fetishism – “Society of Spectacle”.

Chegando-se por fim à borda da mesa, muito acima de nós e da nossa falta de razão para tudo, ergueu no ar, com as mesmas asas, o Grande Romance do Ano. Passou páginas, fez dele um leque, um infólio, uma concertina muda – e logo ali arreou a grande bronca:

– Espécie de beduínos! Queriam para quê o livrinho, se nem ao menos sabem ler? Ponham-se mas é todos ao fresco, que não vai haver livros para ninguém. Façam vossas excelências o favor de o escrever, se é que são gente e disso forem capazes...

Para grande assombro nosso, e não menor assombração, tratava-se com efeito de um Livro Branco. Sem uma única letra dentro. Muito bem lombado, sem dúvida, e mesmo até terrivelmente laminado pelo aço azul e alcalino da guilhotina – porém sem o único e inconfundível sinal das máquinas impressoras. Faltava inventá-lo ou tão-só escrevê-lo, como sempre supus. Faltava ali quem o inventasse e quem o escrevesse. Faltava inventar também quem porventura inventasse o livro e o escrevesse. E assim sucessivamente... (Melo 1993: 200-1. Desse ponto em diante, as citações referentes ao conto trarão apenas a indicação de sua página.)

A cena acima encerra o conto “O Solar dos Mágicos”, publicado pelo escritor português João de Melo em 1987 no conjunto de narrativas intitulado *Entre pássaro e anjo*. Seu narrador, um professor de Literatura, descreve um evento editorial que ocorre em um espaço cujo nome intitula o texto e no qual será lançado o que foi chamado por todos, da academia à mídia, de “‘O Grande Romance do Ano’, o romance do mais sério candidato ao Prémio Camões [...], não obstante o facto de ninguém ter lido ainda a obra-prima do candidato” (191). Ao serem, porém, distribuídos entre os presentes os primeiros exemplares da obra, constata-se que nas páginas de cada uma das cópias não há uma única letra escrita, tratando-se assim de um *Livro Branco*, fosse por uma possível falha técnica, fosse por efeito de um fenómeno mágico e sobrenatural, para citar as hipóteses mais evidentes, dúvida contudo que não se esclarece.

1. Pois é precisamente essa falta de definição da narrativa acerca dos seus acontecimentos, essa ausência de escolha por uma dessas duas suposições ou por outra qualquer, por fim, essa inexistência de uma explicação para o fenômeno presenciado, o traço fulcral que nos permite defini-la como pertencente ao gênero fantástico¹, ao menos se adotarmos como pressuposto teórico o que Tzvetan Todorov (autor do famoso *Introdução à literatura fantástica*, de 1968) reconhece como sua característica basilar – a *hesitação*:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...]

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov 2004: 30-1).

No entanto, os estudos todorovianos voltam-se para incursões do gênero nos 1800, sendo necessário, para mais bem compreendermos “O Solar dos Mágicos”, que verifiquemos potenciais diferenças em suas manifestações mais contemporâneas, caso do conto de João de Melo, do fim do último século. Quanto a isso, a ensaísta argentina Ana María Barrenechea, em artigo de 1972 intitulado “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, rediscute as propostas teóricas de Todorov e redefine o fantástico do século XX a partir não mais do conceito da hesitação mas de outro que nos será caro – o da *problematização*:

¹ Nossa opção por tratarmos o fantástico como gênero, embora difundida entre os grandes teóricos da Literatura Fantástica, não representa ponto pacífico nos seus estudos. Uma revisão crítica sobre o assunto pode ser encontrada no artigo “A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?”, que Mariza Martins Gama-Khalil publica no volume 26 da revista *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*. Acerca disso, entendemos que as narrativas fantásticas (dentre as quais consideramos encontrar lugar o conto em análise) dividem características que as fazem configurar um gênero específico, o que não impede que recursos do fantástico surjam, como um modo narrativo, em obras que não pertencem ao gênero, de que um exemplo já paradigmático seria o fantasma que aparece em *Hamlet* de Shakespeare, evidente elemento fantástico insuficiente porém para alocar a obra no panteão dos textos do gênero.

[...] la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea 1972: 393).

Essa ideia de que o fantástico possui a função de *problematizar o real* serve-nos de base para elegermos o gênero, em sua manifestação novecentista, como uma alternativa para a promoção da leitura de um mundo que se nos apresenta “sem sentido”, isto é, justamente o absurdo da realidade é que faz do fantástico um gênero capaz de compreendê-la de um modo que o realismo quiçá não pudesse legitimar.

Sobre isso, o espanhol David Roas, ainda que discorde de uma opção metodológica que separe os estudos do gênero entre narrativas tradicionais e contemporâneas, também reconhece que “lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo em apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (ROAS 2001: 37), ao que completa, em outra ocasião: “os autores do século XX (e do XXI) [...] escrevem narrativas fantásticas para desmentir os esquemas de interpretação da realidade e do eu” (Roas 2014: 92).

E assim é que, para o argentino Jaime Alazraki, segundo os estudos que empreende desde os anos de 1970, essas narrativas novecentistas, que ele então classifica como *neofantásticas*, possuem diferenças em relação às suas predecessoras originadas no século anterior (e estudadas por Todorov) notadamente no que diz respeito à sua *visão*: “si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para ‘poder mejor devastarlo’, como decía Callois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración fantástica” (Alazraki 2001: 276).

Assim sendo, na medida em que se reconhece no fantástico do século XX essa função de *problematizar o real*, concretizado a partir da revelação do que há na realidade mimética de insólito – ou, antes, do *desmascaramento* dessa *segunda realidade* de que nos fala Alazraki – podemos dizer que esse gênero motiva o olhar do leitor a voltar-se para um absurdo habitual que, exatamente por ser frequente, é muitas vezes ignorado. O fantástico então provoca uma mudança de paradigma na vivência do homem-leitor moderno, que amiúde desentende o mundo

em função de sua absorção por um cotidiano que não permite a produção de questionamentos sobre ele.

A literatura fantástica será, então, nesse sentido, um *pré-texto*; e o fundamental ao seu respeito estará em sua segunda leitura — aquela que *problematiza o real*, aquela que *desmascara uma segunda realidade*, aquela que *postula a possível anormalidade da realidade*. No mundo moderno e aparentemente ininteligível, somente é eficiente a narrativa que produz estranhamento, como poderiam reconhecer os formalistas russos baseados na teoria do automatismo da percepção: “a taxa de informação de uma mensagem tende a zero quanto maior o nível de familiaridade do público com a mensagem enunciada” (FERRARA 1978: 74), ou seja, o mimético pode diminuir a duração da percepção da obra e tal intuição impulsiona certas criações literárias (e de outras esferas da arte) a lançar mão, como uma estratégia dentre outras, de tais procedimentos irrealistas. Precisamente em defesa dessa tese, Barrenechea encerra o seu artigo:

Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra epoca, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habria que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantastico. [...] Esta posición o la de un Julio Cortazar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ambito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren tambien al genero otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantastico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente (Barrenechea 1972: 402-3).

O desafio de decodificar a narrativa fantástica intriga o leitor e o alicia a decodificar também o mundo mimético – *a velha ordem* – que esse texto ficcional estrategicamente transforma para, de certa maneira particular, imbuir-se de *poder revolucionário* para uma discussão capaz de *questioná-lo* e representá-lo tal qual, enfim, ele é ou pode ser no seu *câmbio* tão *urgentemente* desejado. É dessa forma que encaramos aqui, segundo veremos, o conto “O Solar dos Mágicos”, em sua clara manifestação de viés fantástico, como uma obra de questionamento da realidade.

2. Nesse conto, deparamo-nos com a denúncia de uma sociedade que valoriza a forma em detrimento do seu conteúdo, que se volta para o *parecer* subvalorizando o *ser*; o que leva a um esvaziamento de sentido

desse mesmo mundo – isto é, uma espécie de, por assim dizer, *dessemantização* sua. Ora, essa estratégia de dessemantização é a que acende na sociedade moderna a possibilidade de forjar simulacros pelo uso de significantes que são preenchidos por falsos significados: antes, é como se determinado significado migrasse de um significante original (e genuíno) para outro que indevidamente o herda.

É o que ocorre, por exemplo, quando se adquire uma peça que tenha sido fabricada recentemente com o intuito deliberado de parecer antiga – como um relógio de pêndulo ou de cordas, o qual, no entanto, funciona a pilhas, apenas dissimulando um mecanismo mais remoto. Sobre isso, correntes de discussão recentes intuem que o fato de a moda e a arquitetura contemporâneas investirem em um estilo *vintage*, também conhecido como *retrô*, baseado na fabricação de peças e vestimentas que remetam às décadas de 1920 a 1980, e que acaba se refletindo até mesmo nas produções artísticas que resgatam músicas e filmes de outros tempos, está fortemente ligado a um conceito de reciclagem e sustentabilidade, muito em voga hoje (dada a destruição de ordem planetária dos recursos naturais que o modo de vida capitalista das sociedades de consumo promove), ideia que, uma vez difundida, predispõe o público ao consumo de produtos usados e antigos. Uma vez, todavia, que tais peças são na verdade novas, produtos recém-fabricados a emularem algo antigo, o suposto e inconsciente objetivo não é de fato alcançado exceto em sua sensação, isto é, em *simulacro*.

O termo vem a propósito. No meritório tratado filosófico do início dos anos de 1980 *Simulacros e simulação*, o sociólogo francês Jean Baudrillard defende que a sociedade vive, como se fosse a realidade, um simulacro cujas referências se perderam (o que ele define como *hiper-realidade*), isto é, o simulacro torna-se o próprio real ou, antes, o real é produzido a partir de um conjunto de incontáveis referências simuladas. Afirma Baudrillard que a sociedade cristã ocidental baseou sua formação “nesta aposta da representação: que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, que um signo possa *trocar-se* por sentido e que alguma coisa sirva de caução a esta troca” (Baudrillard 1991:13) – Deus, em última instância – no entanto, na inevitável ausência dessa hipoteca, “todo o sistema perde a força da gravidade, ele próprio não é mais que um gigantesco simulacro – não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (Baudrillard

1991:13). No caso que trazíamos como exemplo, temos precisamente uma real (embora em simulacro) sensação de (in)consciência ecológica sendo produzida a partir de novos produtos falsamente antigos, forjadamente reciclados.

Ora, além disso, a pretensa antiguidade desses objetos lega a quem o possui um *status* de nobreza, pelo valor de mercado que teria o produto original em função, dentre outros fatores, de sua raridade ou de uma hipotética qualidade de herança que representaria – a peça falsamente antiga forja portanto esse *status*, o qual, nesse sentido, torna-se também ele mesmo uma *mercadoria* a ser vendida: “Na cidade, tudo se compra e tudo se vende: as amizades, as honras, os títulos, os graus e as profissões de fé.” (Laborit 1990: 190) – segundo nos descreve Henri Laborit. Importa na verdade que todos *pareçam* algo e não que necessariamente o *sejam*. Lucrécia Ferrara, quanto a isso, explica também:

A crença no objeto ultrapassa seu caráter racional funcionalista, e valoriza-se a representação, a linguagem.

Marx chamou essa atração de *fetichismo das mercadorias*, uma espécie de religião ou de narcótico, e foi um, dentre muitos, que se impressionou com o fato de se revestir coisas materiais com atributos sociais e afetivos, com sua manifestação em termos de massa, e, sobretudo, com o resultado, uma inevitável homogeneização da aparência (Ferrara 1993: 222).

De fato, Karl Marx, em *O capital*, constatando que a intermediação entre os produtores de um objeto e os seus consumidores, a eliminar-lhes o contato, permitia que se pagasse aos trabalhadores pela sua produção um valor muito menor do que o cobrado pela sua venda como mercadoria aos clientes (a configurar a mais-valia do capitalista detentor dos meios de produção), conclui que uma peça, “logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica” (MARX 1983: 70), dando conta da áurea quase religiosa (a origem do termo fetiche, aliás, está na esfera da adoração do sagrado, segundo Marx também explica) que envolve o objeto mercadológico, sobrepondo a sua aparência à sua essência, atribuindo-lhe um valor que perpassa a sua materialidade propriamente dita.

A propósito disso, Walter Benjamin fala também da moda como forma de fetiche. Ao ser responsável, junto à publicidade, pelo discurso que legitima quais mercadorias estão em voga no âmbito das vestimentas ou da decoração de interiores, por exemplo, a moda dota

da religiosa áurea fetichista tais produtos, via de regra levando-os a alcançar preços que, por consequência, diferenciam classes sociais. Acerca do assunto, Imaculada Kangussu, citando sempre *Das Passagen-Werk* de Benjamin, explica:

A noção de fetichismo é uma tentativa radical de explicar o poder das mercadorias no capitalismo. E para falar do que denomina “sex appeal do inorgânico”, o filósofo encontra na moda, que “prescreve o rito segundo o qual o fetiche que é a mercadoria quer ser adorado”, a expressão adequada. A moda possui um concreto motivo social: o desejo das classes superiores de distinguirem-se das inferiores, daí suas rápidas mudanças e sua tirania, “a duração de uma moda é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão”. Ela fornece o critério exterior que revela, num piscar de olhos, a classe social do indivíduo. “A moda determina a cada instante a última norma de identificação”. [...] Supremo produto da reificação, a moda é uma tentativa de prender os vivos ao mundo inorgânico, e, para atrair a vida ao mundo das coisas mortas, sua condição *sine qua non* é a atração inerente à novidade. O nascimento de algo novo entre coisas antigas é o seu “verdadeiro espetáculo dialético” (Kangussu 2015: 223).

Quiçá por isso Willi Bolle veja a publicidade e a propaganda, a linguagem que afinal fetichiza a mercadoria, como o “idioma da metrópole moderna” (Bolle 2000: 274). Bolle, aliás, descreve em sua importante obra *Fisiognomia da metrópole moderna* exatamente os seus “rituais de adoração do fetiche Mercadoria [...] ditados pela Moda, secundada pela Publicidade, enquanto arte de expor as mercadorias” (Bolle 2000: 66).

Tudo isso remete-nos àquele que possivelmente é o símbolo maior dessa sociedade do simulacro, que *dessemantiza* o signo – para *ressemantizá-lo* com significados mais convenientes a determinados segmentos sociais – ou a sua mais antiga e fácil metáfora: os *livros em branco*, vendidos para atender a uma função puramente estética – o de ser exibido na estante, o que embute a venda de um conceito (mas nada além disso) de erudição. Se, como insiste Lucrécia Ferrara, “a posse dos objetos é uma nova consciência de classe” (Ferrara 1993: 224), possuir os livros sem necessariamente absorver seu conteúdo, que portanto nem carece de existir, é suficiente para alçar o cidadão ao espaço destinado aos intelectuais. Tais livros vazios, portanto, comercializados não raras vezes a metro, surgem do diagnóstico do mercado de que o produto, mesmo com conteúdo, já era procurado por certa parcela do público consumidor com intenções meramente decorativas.

Pois esse último protótipo encaminha-nos precisamente de volta ao argumento encontrado pela escrita de João de Melo para edificar “O Solar dos Mágicos”, narrativa em que, afinal, cremos que se discute essa questão da contemporaneidade a que aqui chamamos *dessemantização* da sociedade (ou sua construção em *simulacro* segundo Baudrillard) e no qual se alegoriza ainda o *fetichismo da mercadoria* marxista.

3. No conto, retomemos, o narrador é um jovem escritor e professor de Literatura convidado para o lançamento do livro de um autor consagrado em Lisboa, cidade que, segundo descreve o protagonista logo ao primeiro parágrafo, “mesmo debaixo de chuva, não era menos *soberba*, nos seus anfiteatros medievais, do que quando outrora o sol ameaçava estoirar a calça e os telhados dos prédios ainda não *ameaçados de ruína*” (189, grifos nossos), descrição que faz da cidade o primeiro simulacro do conto, já que a sensação de grandeza não passa de uma presunção que não condiz com o estado de depauperamento dos seus edifícios, o que demonstra que o fenômeno que poderá ser observado no nível micro das subjetividades de cada personagem do conto é identificável desde o nível mais macro de toda a cidade, quiçá do país, metonimicamente representado aqui por sua capital. Não se deixa, aliás, de, a partir do contexto chuvoso, fazer referência a um “estio de muitos séculos” (189), o qual inevitavelmente entendemos como o tempo e as circunstâncias responsáveis por reduzir Portugal do grande império que prometera ser a partir das Navegações quatrocentistas a um país de pouca relevância no jogo geopolítico mundial ou mesmo europeu do final do século XX.

O evento ocorre, lembremos ainda, em uma casa de festa conhecida pela alcunha que serve de título ao texto: *Solar dos Mágicos*. Eis mais um sinal da artificialidade de que se acercarão seus personagens, já que, enquanto o próprio cenário do conto é um *solar*, ironicamente a narrativa decorre em horário *noturno* e sob um *temporal* de *outono* (três características, portanto, não propícias a manifestações *solares*²), condição reiterada quando se descreve a “chuva que enchia,

² Embora cientes de que, do ponto de vista diacrônico, a palavra *solar* origine-se do latim *solum* (chão), sincronicamente, não será despidiêda sua coincidência gráfica com o adjetivo *solar* (relativo a *sol*), o que permitiria que enveredássemos por essa aposta de leitura. Ademais, mesmo o seu sentido original, relativo a *solo*, terra firme portanto, contrastará, em fenômeno semelhante, com a primeira descrição do espaço, em que o narrador se permite “comparar o casarão a um transatlântico acostado a um cais” (189) ou com a que promoverá em meados da narrativa, quando esperará o Solar “voar como uma nave de loucos, um balão de circo ou a espada côncava, rubra, dos ilusionistas”

lá fora, a longa noite do mês de Novembro e os anfiteatros da cidade de Lisboa” (196). Fosse numa manhã ensolarada de verão, o título do conto mais bem se coadunasse, do ponto de vista das sobreposições semânticas dos significados possíveis do significante *solar*, ao espaço em que se desenvolve a narrativa. Tal ruptura entre a nomenclatura arquitetônica do estabelecimento e o contexto espaço-temporal em que ele se encontra é significativo, por apontar a dicotomia *ser vs. parecer* a que fazíamos referência e que representa a problematização central desse conto.

Satirizando a imprensa – justamente os *media* que Baudrillard defende como o meio de manutenção dos simulacros na sociedade pós-moderna, responsável por esse “universo em que existe cada vez mais informação e que cada vez menos sentido” (BAUDRILLARD 1991:103) – que vinha tratando o jubilado escritor como *sério candidato ao Prémio Camões* ou ao *Primeiro Nobel da Literatura Portuguesa* (o conto, enfatizemos, é produzido anos antes da atribuição da honraria a José Saramago), o protagonista refere-se à obra a ser lançada e ao seu autor sob as alcunhas irônicas, grafadas com maiúsculas, que circulam pelos jornais, tratando-os como o *Grande Romance do Ano* escrito pelo *Festejado Autor*, então de posse da também *Grande Glória Literária do Século XX*. Por ter, aliás, o escritor alcançado tamanha fama, dirá o narrador, “seu nome, impresso na lustrosa cartolina das capas, ultrapassara há muito o tamanho das letras dos títulos e transformara-se numa imagem de marca” (191), indiciando uma inversão de valores promovida pela prioridade da glória pessoal sobre a qualidade artística, sobre o valor estético da obra, o que faz do nome do escritor o logotipo que imputa sinal de qualidade ao produto em que se transformara a sua literatura e o torna instrumento precisamente de processos de fetichismo de mercadorias; por isso, ironicamente “o comum das pessoas começava mesmo a associá-lo aos sabonetes, às pastas dentífricas e a outros precisos da higiene e do engenho humano” (191), segundo o narrador arremata, causticamente conforme todo o conto — de forma que também esse *Festejado Autor* transmuda-se, então, em um escritor-mercadoria a ser fetichizado.

A propósito disso, Guy Debord, em sua leitura do que reconheceu como *sociedade do espetáculo*, esclarece essa

(196) – aqui igualmente os contextos marítimo e aéreo a se desencontrarem com o vocábulo de acepção terrena.

sobreposição s gnica entre *mercadoria* (cujo fetiche a narrativa de “O Solar dos Mágicos” denuncia com clareza) e *espetáculo*:

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas suprassens veis embora sensíveis”, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível   substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência (Debord 1997: 28).

Ora, se Debord insiste que vivemos em uma *sociedade do espetáculo* definindo-o como “o âmago do irrealismo da sociedade real” (Debord 1997: 14), verificamos a  mais uma oportunidade de reafirmar que a narrativa fantástica se evidencia, no século XX, como o modo mais eficiente de mimetizar o real, porquanto baseie a sua diegese nesse *irrealismo* debordiano que, afinal, permeia o mundo sensível.

E, como já vimos, o elemento fantástico surge no conto quando – diante da imprensa, da nata intelectual do país, do ministro da cultura e outros políticos, dos membros da editora, de poetas sem expressão no cenário nacional e do público em geral – a primeira caixa de livros é aberta para a distribuição dos volumes e se descobre que todas as cópias do livro estão em branco. Esse acontecimento insólito   responsável pelo aniquilamento de todas as aparências que a custo os personagens sustentavam. Primeiramente, ironizara-se a falta de recursos que assola os artistas literários ao descrever a velocidade com que o coquetel de recepção fora consumido; um dos jovens poetas presentes, sobre isso, reclama: *Ora, mamaram tudo! Isto é gente de muito alimento!* E tal condição de penúria   enfatizada justamente pela descrição de episódios recentemente protagonizados por esse mesmo poeta que protestara, poeta dos mais medíocres e miseráveis cujo malfadado plano para vender seus livros fora deixá-los em bancas e depois roub -los, para logo adiante cobrar pelos exemplares supostamente vendidos. Os demais artistas presentes ainda conseguiam se esconder sob o estereótipo da arrogância exibida no “sorriso trocista, que em breve submergiria os tímidos e os reduziria   pior das misérias humanas” (190) e na “ruga preocupada e tensa do intelecto sempre em trabalho e em turbilhão” (190), catalisando mais ironia no discurso do personagem-narrador: “Como é sabido, os escritores são modest ssimos: não gostam nada de falar da sua Obra. Preferem dizer mal da dos outros.” (190)

Também os docentes são alvo do sarcasmo do narrador. Diante do inesperado tamanho do romance – “um pequeno, minúsculo

volume, quase só um caderno como o dos meus alunos de Literatura, e tão discreto no tamanho quanto a aparatosa paleta de cores da sua capa” (198) – discursa o protagonista sobre a mediocridade do magistério a que o país, em geral, encontra-se confiado, segundo ele, bem como sua condição de miserabilidade:

Os professores iam decerto gostar, pois amavam o magistério fácil dos livros menores. Talvez o pudessem mesmo devorar com pudor, tal qual a miserável, vergonhosa e envergonhada sanduíche do almoço, entre duas aulas, dois tempos de espera entre o fim do mês e a próxima promoção na carreira docente. (198)

Já a categoria dos políticos é representada por um ministro da cultura desprovido de aptidões específicas para o cargo. Como de costume ocorre com nomeados desse escalão, Sua Excelência cerca-se de deputados que o bajulam, “cordeiros que uivavam como lobos, estando eles em presença do Grande Lobo, clérigos zelosos e reverentes diante do seu bispo, anões de circo povoando o suor deslumbrado do trapezista” (193), ao mesmo tempo em que arriscam usurpar os seus cumprimentos: “subalternos travessos que se permitiam, por vezes, apertar mãos que lhe eram destinadas a ele, só a ele, petulantes, sediciosos” (193). Como o *Livro Branco* cujas páginas vazias são acolhidas por luxuosa capa bem lombada, do mesmo modo o ministro é descrito “como um ser luminoso, ainda que de barro ou de papel” (193), também ele pois simulacro porque *ministro da Cultura deste país sem cultura*, como enfatizará o narrador, cuja crítica à opção política para nomeação dessa pasta se faz sentir no seu diálogo com outra escritora, que se mostra, quiçá em função do excesso de luz que o cercava, “a luz feérica que todos aqueles seres irradiavam dentro de si [...] sob a luz muito branca dos projectores das câmaras de televisão” (193), deslumbrada com a figura pública da gestão administrativa da cultura do país:

Veio junto de mim a poetisa Dora Flores e deixou-me gelado com esta confidência:

– Sabe que o senhor ministro da Cultura até é advogado?

Eu disse que sim, sabia, e ela acrescentou:

– Sabe imenso, imenso de leis!

E eu respondi:

– Ele só é ministro da Cultura porque é advogado, minha senhora. Todos nós habituámos já a ver nos advogados homens que servem para tudo. Não sei mesmo por que motivo ou mais esquisita razão

não havia o homem de ser ministro da Cultura deste país sem cultura: eles são administradores de bancos, directores de ópera, membros de júris literários, candidatos à presidência da República, reitores de medicina, provadores de vinho, chefes de redacção de vários jornais ao mesmo tempo, padres e às vezes herejes, por isso não compreendo o motivo do seu espanto, minha senhora.

E de novo a poetisa Dora Flores, eufórica, disse:

– É que, além de ministro, ele sabe imenso, imenso de leis! (197)

E o conceito que Dora Flores (o nome singelo não é casual, apontando para a sua ingenuidade, sua incompetência para ler o contexto em que ela mesma circula, sua disposição apenas para os elogios, para, aliás, figurativamente falando, o lançamento de flores) internaliza acerca dos bacharéis em Direito também se encontra, desse modo, fetichizado.

Toda essa turbamulta de docentes e artistas e políticos comporá, sob os holofotes da mídia – tão seletivo quanto a que real mostrar: “O homem da câmara tinha sido instruído nos segredos de focar apenas a parte indispensável do mundo.” (195)³ – a bancada de ilustres da solenidade de lançamento do romance, junto ao autor e ao ministro:

A seguir, o editor convidou para a mesa, por ordem de chamada, os professores catedráticos, os críticos do princípio do século, os directores de jornais, os deputados-anões, os agentes literários estrangeiros, os romancistas mais idosos, os realizadores de cinema – e, aos poucos, aquela prancha muito longa, disposta sobre um estrado, em arco, foi-se enchendo de sombras, seres ressuscitados, perfis de aves, monos e várias outras espécies animais. (197)

Dentre os presentes, destaquemos, por oposição, o *poeta-pugilista*, assim chamado em razão dos seus comentários ácidos, o qual, misturado à plateia, se dispõe a fazer a crítica pública sobre todos, uma aventura a que o personagem-narrador pouco se arrisca, guardando suas considerações mais ácidas apenas para o leitor do conto ou para conversas mais discretas. Esse poeta que protesta ampla e publicamente é o responsável por afirmações do tipo *os ministros da Cultura deste país têm crises de inteligência* ou *vão começar os discursos! socorro!* ou ainda (quando já instaurada a confusão em razão da descoberta do livro em branco) *Queriam para quê o livrinho, se nem ao menos sabem ler?*

³ E analisaria Baudrillard, por esses e outros motivos: “os *media* são produtores não da socialização mas do seu contrário, da implosão do social nas massas”. (Baudrillard 1991: 106)

reiterando posições do narrador que ele não se atreveria a tornar amplamente manifestas. Todavia, o poeta-pugilista não é capaz de demolir as dissimulações dos presentes à cerimônia: é mesmo tripudiado por um dos convivas, que deslegitima seus comentários evidenciando sua condição de embriaguez: “– Aguenta os cavais, ó bêbado! Rua mas é com ele! Tivesse bebido água, que sempre desentope a bexiga, ora essa.” (198)

Pertencerá, na verdade, como dizíamos, ao elemento insólito – o *Livro Branco* – a responsabilidade de efetivamente derrubar-lhes as máscaras, concretizando assim o fantástico justamente a missão de que se imbuí o gênero a partir do século XX, conforme defendíamos. O Livro que se revela Branco é o desmascaramento do *simulacro*, essa insuportável evidência de que, resgatando uma vez mais Baudrillard, tal *signo* não remete para a profundidade de sentido algum por que poderia trocar-se, uma vez que, como se revela repentinamente, nada existe que possa servir de caução a esta troca. Assim, diante das páginas vazias do pequeno mas bem cuidado volume, inseguros de seus conhecimentos literários, os componentes da mesa risivelmente não se aventuram a reconhecer que há algo falho, sob o temor de revelar sua própria ignorância sobre questões ligadas aos estudos literários; antes, procuram compreendê-la como manifestação de alguma vanguarda artística cujos mecanismos desconheçam. Por isso, a princípio, há apenas burburinhos: o ministro “olhava ora à esquerda, ora à direita, corava, fazia por ganhar algum tempo de espera e adiar o protocolo” (199); um professor catedrático, manifestando risível insegurança acadêmica, “perguntou ao colega do lado se aquilo tinha de ser mesmo assim” (199); e “o mais antigo crítico do século assestou o monóculo [...] e rosnou de forma ameaçadora: [...] Deve tratar-se de mais uma partida que fazem aos críticos deste país” (199). O autor, por sua vez, terá reação desprovida de sua usual fleuma: “O Festejado perdeu as estribeiras e falou em roubo, em esbulho, em vexame, e disse outras palavras difíceis, e foi grosso, bronco, desajeitado.” (200)

Sua atitude inflamará a multidão presente, que, “sem saber de nada e coisa nenhuma” (200), agirá tão-somente de acordo com o modo como é conduzida, movida por estímulos que lhe são externos, comprando posições que foram refletidas por outrem, o que a leva a conclusões que na verdade não lhe pertencem, como demonstra o grifo do também cáustico trecho:

E estava-se neste impasse, e a multidão que enchia o Solar dos Mágicos, sem saber de nada e coisa nenhuma, fluiu, borbulhou, inquieta e louca. Começou logo a clamar por vingança, uivando de loba – *porque se estava mesmo a ver que a Literatura não podia estar assim sujeita à mão perversa de algum intruso.* (200, grifo nosso)

Para o conto, na verdade, pouco importa o que provocara a tiragem de Livros Brancos e essa explicação é inteiramente roubada tanto ao leitor quanto aos personagens. Poderia, como vimos a princípio, ser uma falha da tipografia (hipótese que os editores logo levantam como forma de transferir uma possível responsabilidade para outras pessoas que estivessem convenientemente ausentes e fossem-lhes hierarquicamente inferiores). Mas, de fato, não se descarta, por outro lado, que se tratasse ali de um fenômeno sobrenatural, insinuado textualmente desde a referência ao espaço do pomposo lançamento numa casa de eventos, cujo nome ambíguo faz referência à magia. Se o *Solar* pertence aos *Mágicos*, em uma primeira instância, por intentar simbolizar o talento dos artistas que o frequentam ou a competência dos seus empreendedores para a realização de eventos de grande porte, em uma camada metafórica, mais condizente com as revelações que o texto promove, o termo estaria relacionado ao modo como se consegue promover emoções apenas em função de formas e a despeito de reais conteúdos que as credenciem – o *mágico* aqui, ou antes *fantástico*, é exatamente verificarmos a eficiência do *fetichismo das mercadorias* (que, aliás, reiteremos, tem sua nomenclatura originada no campo semântico religioso). Mas, em uma terceira via de compreensão, a cena que antecede o fato insólito aparentava já predispor o leitor exatamente para, mais literalmente, um acontecimento extraordinário, fantástico em seu sentido lato, como algo sobrenatural:

Então toda a pesada estrutura do Solar dos Mágicos pareceu estremecer, começando a dilatar-se. Ia decerto voar como uma nave de loucos, um balão de circo ou a espada côncava, rubra, dos ilusionistas, e o silêncio começou a pingar ao compasso da chuva que enchia, lá fora, a longa noite do mês de Novembro e os anfiteatros medievais da cidade de Lisboa. (196)

Tomada, então, por fim, denotativamente, é possível realmente que a expressão *dos Mágicos* esteja a fazer menção à sobrenaturalidade do que ocorrerá nesse espaço de magia. Resgatemos porém a hipótese primeira: a julgar pela incongruência de um dos significados do termo nuclear do sintagma (*Solar*, pelas alegações antes referidas), poderia também o seu adjunto (*dos Mágicos*) dotar-se das mesmas propriedades

e, dessa forma, o fantástico dessa narrativa fantástica estaria, na radicalização máxima da tese que o conto pretende defender, destituído de magia e, portanto, *dessemantizado* – na falta de magia do simulacro do mágico.

Pois será, na verdade, essa ambiguidade (em certa medida, como dizíamos, todoroviana, mas mais radical porque *hesita-se* sobre a fantasticidade do fantástico, o próprio fantástico também simulacrizado) o que sustentará o viés fantástico que pode ser atribuído ao conto e, por essa razão, à narrativa não caberá resolver o mistério. Aos leitores, no entanto, exceto por uma ingenuidade literária, já nada importaria tal elucidação. A manifestação insólita não surge para ser explicada, mas a fim de, fundamentalmente – objetivo que defendemos como a função do fantástico no século XX – denunciar o mundo real (ou *a irrealidade do que acreditamos real*, nas palavras de Barrenechea, o que em “O Solar dos Mágicos” se refere à hipocrisia e à ignorância dos componentes daquele meio social). Lembremos, a esse propósito, que João de Melo é um escritor sobretudo notabilizado pelo romance *O meu mundo não é deste reino*, de 1982, saga de cinco séculos sobre a ilha açoriana que bebe na estética mágico-realista (gênero que se avizinha do fantástico e sobretudo do neofantástico⁴) de Gabriel García Márquez – lembrando, por diversos recursos, os episódios passados na Macondo criada pelo escritor colombiano e tornada célebre no romance *Cem anos de solidão* – cuja incursão no gênero é igualmente sugerida pelo título da obra, que nos remete a *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier, além de ser uma inversão paródica das palavras do Cristo pouco antes da sua morte: *O meu reino não é deste mundo*. Esse romance fantástico de João de Melo é, em sua estrutura irrealista, capaz de “denunciar os exageros de uma religião controladora que vigora pelo medo do desconhecido” (SERRA 2008: 93), conforme analisa Paulo Serra em trabalho sobre o realismo mágico na literatura portuguesa, demonstrando “como o fantástico irrompe no cotidiano” (BESSE 1983: 85), segundo reconhece Maria Graciete Besse em sua leitura do romance. Nesse sentido, o conto de *Entre pássaro e anjo*, produzido por um autor que sob nenhuma hipótese realiza uma produção estranha à sua trajetória literária, demonstra a nossa tese de que o fantástico do século XX possui uma função denunciadora do real mais incisiva que os textos realistas, ao trazer personificados, em sua diegese, os

⁴ Sobre o Realismo Mágico, recomendam-se a leitura da clássica obra de Irleamar Chiampi *O Realismo Maravilhoso* (1980) e de *Historia verdadera del realismo mágico* (1998), de Seymour Menton.

problemas que desvela e, já nesse nível ficcional, essas marcas sofrerem o desejado desvelamento.

A mensagem guardada por esse Livro Branco é, apesar do seu vazio semântico, paradoxalmente muito clara em seu silêncio rico de significados. Metaforiza o esvaziamento de conteúdo intelectual da sociedade, o apagamento de sua habilidade para refletir criticamente sobre os fatos. A erudição é um produto representado pela posse exposta de um livro-mercadoria fetichizado, não sendo necessário lê-lo (não sendo mesmo preciso que *se saiba ler*, como acusa o poeta-pugilista) a fim de ratificar uma suposta cultura, a qual se quer exibir sem que necessariamente exista. Na sequência dos simulacros do mundo moderno de que nos fala Baudrillard (de certo modo, ratificada nos períodos finais do conto⁵), fica claro que não é mais indispensável, por exemplo, ter conhecimentos no campo da cultura para assumir a pasta ministerial da área, bastando que se exibam habilidades técnicas ou que, enfim, *se saiba imenso de leis*. Igualmente, não se faz imprescindível que o livro, para ser publicado e bem vendido, podendo ainda concorrer a prêmios de fama internacional, contenha efetivamente um romance, bastando que esteja *bem lombado e laminado pelo aço azul e alcalino da guilhotina* e que o nome do seu autor se encontre *impresso em destaque* na “aparatoso paleta de cores da sua capa” (198): afinal, presume-se que apenas o seu aspecto externo será mostrado, por ocasião de sua exibição na estante. Trata-se, como dissemos, de conduzir o *parecer* a uma posição hierarquicamente superior a do *ser*.

O Livro Branco do conto de João de Melo é um significativo esvaziado de significado, um simulacro fetichizado a que basta *parecer* para atender a sua expectativa de funcionalidade. Está aí uma metáfora burlesca da *sociedade do espetáculo* debordiana, caricata na medida em que as imagens que substituiriam a realidade sensível são esvaziadas, desvelando aos leitores os embustes que *representam*. Uma vez abertas as páginas vazias que a capa desse *Livro Branco* abriga, denunciam-se também as outras metafóricas páginas vazias que estão sob a capa com que desfilam artistas, políticos, professores, imprensa e a própria plateia: os *não-leitores* do Livro Branco, personagens da radical tragédia que é o simulacro sobrepor-se à verdadeira criação.

⁵ Recordemos: “Faltava inventá-lo ou tão-só escrevê-lo, como sempre supus. Faltava ali quem o inventasse e quem o escrevesse. Faltava inventar também quem porventura inventasse o livro e o escrevesse. E assim sucessivamente...”

Bibliografia:

- Alazraki (2001): Jaime Alazraki, "¿Qué es lo neofantástico?", in: David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 265-282.
- Barrenechea (1972): Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", in: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Univesity of Pittsburgh, n. 80, julho-setembro de 1972, pp. 391-403.
- Baudrillard (1991): Jean Baudrillard, *Simulacros e simulação*, Tradução: Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- Besse (1983): Maria Graciete Besse, "João de Melo - *O meu reino não é deste mundo*", in: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 76, novembro de 1983, pp. 80-85.
- Bolle (2000): Willi Bolle, *Fisiognomia da metrópole moderna*, São Paulo, EdUSP.
- Debord (1997): Guy Debord, *A sociedade do espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Chiampi (1980): Irlema Chiampi, *O realismo maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva.
- Ferrara (1978): Lucrécia D'Aléssio Ferrara, *O texto estranho*, São Paulo, Perspectiva.
- Ferrara (1993): Lucrécia D'Aléssio Ferrara, *Olhar periférico*, São Paulo, EdUSP.
- Gama-Khalil (2013): Marisa Martins Gama-Khalil, "A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?", in: *Revista Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, Londrina, UEL-PR, v.26, dezembro de 2013, pp. 18-31.
- Kangussu (2015): Imaculada Kangussu, "Marx, Benjamin e o fetichismo da mercadoria", in: *Revista Sapere Audi*, Belo Horizonte, Puc-Mg, v.6, n. 11, 2º semestre de 2015, pp. 213-224.
- Laborit (1990): Henri Laborit, *O homem e a cidade*, Tradução: Alberto Paes Salvação, Lisboa, Europa-América.
- Marx (1993): Karl Marx, *O capital*, Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe, 6v., São Paulo, Abril Cultura.
- Melo (1993): João de Melo, *Entre pássaro e anjo*, Lisboa, Dom Quixote.
- Melo (2001): João de Melo, *O meu mundo não é deste reino*, Lisboa, Dom Quixote.
- Menton (1998): Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Ciudad del Mexico, Fondo de Cultura Económica.

- Roas (2014): David Roas, *A ameaça do fantástico*, Tradução: Julián Fuks, São Paulo, Editora Unesp.
- Roas (2001): David Roas, "La amenaza de lo fantástico", in: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- Serra (2008): Paulo Serra, *O Realismo Mágico na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Colibri.
- Todorov (2004): Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, Tradução: Maria Clara Correa Castello, São Paulo, Perspectiva.